

Günter Berghaus

Bristol University

LOTHAR SCHREYER A SZTUKA SCENICZNA EKSPRESJONIZMU

OD EKSPRESJONIZMU DO POWOJENNEGO NEOEKSPRESJONIZMU

W estetyce teatralnej istnieje szeroko rozpowszechniony styl wykonawczy, który stawia sobie za cel wyrażanie niczym nieskrępowanych uczuć i który nie akceptuje żadnych ograniczeń narzucanych przez jakiegokolwiek koncepcje i techniki stylistyczne. Taki styl „ekspresyjny” należy jednak odróżnić od stylu „ekspresjonistycznego” w historycznym, specyficznym niemieckim znaczeniu. Sztuka (teatralna) zawsze coś „wyraża”, czyli charakteryzuje się „ekspresyjnością”. Tymczasem ekspresjonizm jako zjawisko artystyczne był fenomenem przede wszystkim niemieckim.¹ Jego początki można zaobserwować w działalności drezdeńskiej grupy artystycznej Die Brücke, założonej w roku 1905. Pięć lat później gorliwym orędownikiem ekspresjonizmu stał się Herwarth Walden, wydawca czasopisma artystycznego „Der Sturm”, którego wpływy objęły niebawem całą Europę. W roku 1911 powstało monachijskie koło Der Blaue Reiter. Wkrótce nowy trend rozszerzył się z malarstwa na literaturę, dramat, muzykę, architekturę etc.

„Ekspresjonizm” jako popularny termin ogólny używany był w drugiej dekadzie XX wieku przede wszystkim w odniesieniu do zjawisk artystycznych, które czerpały inspirację z subiektywnych przeżyć i nie dążyły – inaczej niż realizm czy też naturalizm – do wiernego naśladownictwa zewnętrznej rzeczywistości. W przeciwieństwie do innych ruchów awangardowych, które pojawiły się w tam-

¹ Co oczywiście nie znaczy, że nie pojawiły się równoległe zjawiska w innych krajach – zob. U. Weisstein, *Expressionism as an International Literary Phenomenon: 21 Essays and a Bibliography*, Paris 1973. Tym niemniej wymowny jest fakt, iż popularne zarysy historyczne, jak np. H. Froninga *European Expressionism* (Thornbury 1990), skupiają się niemal wyłącznie na obszarze kultury niemieckiej.



Lulu Franka Wedekinda, Städtliches Schauspielhaus, Berlin, 1926, reż. Erich Engel, scen. Caspar Neher. Theaterwissenschaftliche Sammlung, Universität zu Köln

tym okresie, ekspresjonizm nie był „szkołą” sensu stricto. Nie powstał żaden manifest założycielski; poszczególne grupy artystyczne miały charakter luźny i krótkotrwały, zaś ich deklaracje estetyczne nie układały się w obligatoryjny program, lecz stanowiły zaledwie niezobowiązujące formuły, do tego publikowane raczej przez krytyków niż przez samych artystów.²

Pierwsze zapowiedzi stylu ekspresjonistycznego w dramacie dadzą się zauważyć w utworach Augusta Strindberga i Franka Wedekinda.³ W roku 1909 miała miejsce pierwsza inscenizacja, której przypadła rola pionierska wobec wszystkich

² Dobry przegląd daje tom pod red. T. Anza i M. Starka *Expressionismus: Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910–1920*, Stuttgart 1982, a także – w odniesieniu do teatru – antologia pod red. W. Dudzika i M. Leyko *Ekspresjonizm w teatrze niemieckim*, Gdańsk 2009.

³ Zob. rozdział pt. *Forerunners of Expressionism*, [w:] J. L. Styan, *Modern Drama in Theory and Practice: Expressionism and Epic Theatre*, Cambridge 1983, s. 24–38.

późniejszych eksperymentów z ekspresjonistycznym stylem teatralnym: *Mörder, Hoffnung der Frauen* (*Morderca, nadzieja kobiet*) Oskara Kokoschki. Po niej nastąpiły kolejne liczne dramaty, które można zakwalifikować jako „ekspresjonistyczne”; ich wystawienie udaremnił jednak wybuch I wojny światowej. Niektórzy z autorów i krytyków rozważali możliwość przeniesienia na scenę owych niezwykłych dramatów; z refleksji tej narodziła się wczesna teoria ekspresjonistycznego stylu wykonawczego. Pod koniec I wojny podjęto pierwsze próby wystawienia tych utworów, zwykle w formie prywatnych inscenizacji przed wyselekcjonowaną publicznością; eksperymentowano także z ekspresjonistyczną estetyką dramatu. Okres rozkwitu teatru ekspresjonistycznego nastąpił jednak dopiero w Republice Weimarskiej, gdzie styl ten utrzymał się mniej więcej do roku 1924, przyczyniając się do tego, że w Niemczech rozwinęła się prawdziwie nowoczesna forma sztuki dramatycznej.

W okresie odbudowy po II wojnie światowej odrodziła się i ugruntowała swoją pozycję kultura teatralna całkowicie nastawiona na rozrywkę i mieszczańską reprezentacyjność, co pod względem stylistyki oznaczało regres do czasów realizmu i *pièces bien faites*. Kolejna fala reformatorska pojawiła się w teatrze w latach sześćdziesiątych XX wieku. Ówczesna neoawangarda sięgała do prekursorów reprezentujących historyczną awangardę i rozwijała ich koncepcje.⁴

Podobnie jak w sztukach plastycznych ekspresjonizm abstrakcyjny powrócił do ekspresjonizmu drugiej dekady XX wieku, gdzie w akcie twórczym sztuka i życie zlewały się w jedno, tak i w teatrze nastąpił z gruntu ekspresjonistyczny powrót do esencjalnego charakteru procesu teatralnego. Teatr miał oferować przeciwwagę dla bytu materialnego. Jego rola nie polegała na ukazywaniu zewnętrznego kształtu rzeczywistości, lecz wewnętrznego życia człowieka, jego duchowej konstytucji, istoty rzeczy za zasłoną powierzchownych form istnienia. Zamiast kierować strumień odczuć na utarte szlaki i przedstawiać go w postaci zaszyfrowanych symboli, teatr miał znów dawać bezpośredni wyraz emocjom i nastrojom. Zakwestionowanie społecznych norm dotyczących ekspresji cielesnej doprowadziło do wykształcenia nowej ekspresyjności, która pojmowała ciało jako miejsce społecznej inskrypcji i próbowała je wyzwolić z więzów narzuconych przez społeczeństwo. Artyści teatru, tak jak niegdysiejsi ekspresjoniści, zwrócili się ku irracjonalnym, nieświadomym i instynktownym aspektom życia.

Ekspresjonistyczny artysta teatru drugiej i trzeciej dekady XX wieku odsłaniał swoje życie wewnętrzne i starał się dotrzeć do publiczności za sprawą wyzwalającego „pra-krzyku”. Jego gra, skoncentrowana na ciele, miała na celu przebicie się przez skorupę znaczeń, jakimi obrosło ciało w miarę rozwoju historii i kultury.

⁴ Odsyłam tu do drugiego tomu mojej monografii o dwudziestowiecznych awangardowych inscenizacjach teatralnych, w której dokładnie analizuję regresy i załamania raz po raz przerywające ciągłość owej ewolucji; G. Berghaus, *Avant-garde Performance: Live Events and Electronic Technologies*, London 2005.

Dla artysty „wewnętrzność promieniująca żarem”⁵ znaczyła więcej niż technicznie dopracowane mistrzostwo wyrazu. Zamiast trzymać się ustalonych reguł, artysta oddawał się niekontrolowanemu wybuchom uczuć, akceptując ryzyko, że zostanie odebrany jako dziwaczny, szokujący bądź niezrozumiały. W recenzjach z tamtego okresu raz po raz czytamy o „ekstatycznym rozplomieniu”, o „natężeniu wyrazu aż do egzaltacji”, o „stanach demonicznego upojenia”. Aktor ekspresjonistyczny zawdzięczał swój sukces zdolności do uzewnętrznienia głęboko odczuwanych wewnętrznych wizji w akcie najwyższego oddania, co było alternatywą dla „technicznej bezduszości [...] całej maszyny cywilizacyjnej”.⁶ Richard Weichert, reżyser pierwszej ważnej inscenizacji ekspresjonistycznej sztuki teatralnej, w tym właśnie upatrywał istotnej właściwości nowego ruchu artystycznego: „Ekspresjonizm, wyciągnięcie na zewnątrz tego, co najbardziej w środku, to najżarliwsza forma tej tęsknoty; ci młodzi artyści są piewcami wewnętrznych wizji”.⁷

Aktor ekspresjonistyczny nie interpretował już zatem wymyślonych postaci, lecz dawał twórczy wyraz własnej wyobraźni zainspirowanej przez dramaturga. Wyzwalał się z gorsetu, jaki nieustannie nakładali mu pedagogzy teatru, reżyserzy i intendenci. Wykonawca odrzucał zarówno sztuczny, deklamatorski styl szkoły klasykistycznej, jak i drobiazgowy, pełen niuansów styl szkoły realistycznej, tworząc taki teatr, „w którym to sama dusza gra”.⁸ Zamiast wywodzić swój kunszt sceniczny z zachowań innych ludzi, aktor zgłębiał własną duszę, również w jej najszybszych i najciemniejszych zakamarkach, w centrum przedstawienia stawiając całe bogactwo własnych doświadczeń emocjonalnych. Całe jego ciało – poza, głos, ruch – przeobrażało się w nośnik energii i medium głęboko odczuwanych wzruszeń: „Wszystko jest ekspresją, w każdym mięśniu – sens; ni słowa bez żaru, w cichym i w głośnym – groźna pra-siła; ruchy aż do przesady”.⁹

Owe „samoodślonięcia duszy”¹⁰ wymagały od aktora pasji, zaangażowania i bezwarunkowego poświęcenia się artystycznemu zadaniu, które było czymś więcej niż tylko odgrywaniem roli. Każda część ciała miała wyrażać i odzwier-

⁵ „Heißstrahlende Innerlichkeit”, sformułowanie użyte przez Emila Faktora w odniesieniu do Ernsta Deutschera w piśmie „Börsen-Courier” z 25 III 1918, przedruk: H. Fetting (red.), *Von der Freien Bühne zum politischen Theater. Drama und Theater im Spiegel der Kritik*, t. 1: 1889–1918, Leipzig 1987, s. 617–620, tu s. 620.

⁶ Tak pisze Bernhard Diebold w omówieniu sztuki *Gas* Georga Kaisera, która wyrażała krytykę wobec postępu technologicznego. Recenzja ukazała się we „Frankfurter Zeitung” z 29 XI 1918, przedruk: G. Rühle (red.), *Theater für die Republik im Spiegel der Kritik*, t. 1: 1917–1925, Berlin 1988, s. 125–127; tu s. 125.

⁷ R. Weichert, *Hasenclevers „Sohn” als expressionistisches Regieproblem. Glossen zur Mannheimer Aufführung*, „Die Scene: Blätter für Bühnenkunst” 1918 H. 8, s. 65–67, tu s. 65.

⁸ F. Kayssler, *Die Seele ist es, die da spielt*, [w:] idem, *Schauspielernotizen. Zweite Folge*, Berlin 1915, przedruk: idem, *Gesammelte Schriften*, t. 3, Berlin 1929, s. 192.

⁹ Bernhard Diebold o przedstawieniu Fritza von Unruh *Ein Geschlecht* we frankfurckim teatrze Schauspiel Frankfurt. Recenzja ukazała się 16 VI 1918 we „Frankfurter Zeitung”; cyt za: G. Rühle, *Theater für die Republik...*, op. cit., s. 121.

¹⁰ F. Kayssler, *Die Seele ist es, die da spielt*, [w:] idem, *Gesammelte Schriften*, op. cit., s. 192.

ciedlać jakiś stan wewnętrzny, z czego wynikał nowy styl wykonawczy: „Gest nie towarzyszył słowu, ani też ruch nie uzupełniał słowa: słowo było gestem, słowo stało się ciałem”.¹¹

Ekspresjonistyczna sztuka teatru polegała na takiej właśnie intensywnej eksploatacji ciała aktora, przy czym jakość poetycka tekstu dramatu nie miała większego znaczenia. Najlepsze ekspresjonistyczne sztuki teatralne to niewiele więcej niż tylko scenariusze z akcją naszkicowaną jedynie w ogólnych zarysach. Zmuszało to wykonawcę do czerpania z zasobów własnych uczuć, aby wypełnić informacyjne luki. Kunszt ekspresjonistycznego stylu wykonawczego, reprezentowany przez takich mistrzów, jak Fritz Kortner, Paul Wegener, Gustav Hartung, Heinrich George, Werner Krauss i Alexander Granach, polegał na celebrowaniu „słowa uskrzydlonego od wewnątrz” jako wyrazu „wewnętrznej melodii człowieka”.¹² Podczas gdy aktor klasyczny kontrolował technikę emisji głosu i rozważnie dozował jego użycie, słowo mówione u wykonawcy ekspresjonistycznego stawiało się materialną siłą.

Niechaj zniknie ze sceny gest logicznie podkreślający słowo. [...] Niechaj zniknie także gest zmysłowo odmalowujący. [...] Aktor musi dać się porwać postaci poetyckiej tak bardzo, by się poruszać w ekstazie ciała tak jak ona. [...] Trzeba więc, by tak rzec, mówić ciałem, poruszać się słowem.¹³

Ów styl aktorski pełen egzaltacji nakazywał raz po raz przekraczać granicę między sceną a widownią; przeistaczał on aktora w obiekt identyfikacji, na który widz mógł projektować swoje własne uczucia i wizje. W ten sposób teatr stawał się świątynią, w której wszyscy obecni mieli się zjednoczyć w oczyszczającym rytuale. W deklaracji programowej ogłoszonej z okazji otwarcia teatru Die Tribüne oba te bieguny – wykonawcy i publiczność – zostały ze sobą sprzężone: „Sztuczny podział na scenę i widownię musi się przekształcić w żywą jedność przestrzeni artystycznej, służącej połączeniu wszystkich twórców. Nie chcemy publiczności, tylko wspólnoty w jednorodnej przestrzeni”.¹⁴ Tak oto teatr stał się instytucją aktywizującą, „wyrazem stojącego się człowieka”¹⁵ – co nie powinno dziwić, skoro ekspresjonizm miał na celu – podobnie jak inne ruchy odnowicielskie – stworzenie „nowego człowieka”.

Do tych refleksji i praktycznych doświadczeń scenicznych nawiązywali w latach dwudziestych XX wieku artyści związani z teatrem, tacy jak Antonin Artaud, przekazując je w swych pismach następnej generacji. Jednym z najbardziej wpły-

¹¹ H. Jhering, *Der Kampf ums Theater*, Dresden 1922, przedruk: idem, *Die Zwanziger Jahre*, Berlin 1948, s. 8–63, tu s. 38.

¹² F. Emmel, *Das ekstatische Theater*, Prien 1924, s. 39–40.

¹³ Ibidem, s. 40–41.

¹⁴ Manifest założycielski berlińskiego teatru Die Tribüne, opublikowany w 1916 w formie prospektu. Przedruki: „Die neue Schaubühne” 1 IX 1919, s. 283–285; W. Fähnders, M. Rector: *Literatur im Klassenkampf*, München 1971, s. 166–168.

¹⁵ R. Weichert, *Hasenclevers „Sohn”*... op. cit., s. 66.

wowych ludzi teatru z czasów „nowego otwarcia” po II wojnie światowej był Jerzy Grotowski, który w Moskwie poznał sztukę sceniczną rosyjskiej awangardy: metodę Stanisławskiego, biomechaniczny trening Meyerholda, a także syntezę obu metod stworzoną przez Wachtangowa. Po ukończeniu studiów reżyserskich i szkoły aktorskiej w Krakowie, w roku 1957 Grotowski po raz pierwszy wyjechał do Francji, gdzie miał okazję zapoznać się z pracą Jeana Vilara, Charles’a Dullina, François Delsarte’a oraz z pismami Antonina Artauda. O jego znajomości niemieckiego teatru ekspresjonistycznego wiadomo niewiele. W niniejszym artykule chcę jednak pokazać pewne zaskakujące zbieżności między Grotowskim a niemieckimi twórcami teatru ekspresjonistycznego – nie po to, by przypisywać tym ostatnim bezpośredni wpływ na polskiego reżysera, ale by nakreślić ich rolę prekursorską, a badaczy twórczości Grotowskiego w Polsce zainspirować być może do dalszych poszukiwań.

LOTHAR SCHREYER I JEGO DROGA OD TEATRU ARTYSTYCZNEGO DO TEATRU JAKO OBRZĘDU

Pierwszym przykładem dramatu ekspresjonistycznego była sztuka *Mörder, Hoffnung der Frauen* malarza Oskara Kokoschki, który inscenizował również jej wiedeńską premierę 4 lipca 1909.¹⁶ Jak pisał sam Kokoschka w pamiętnikach, utwór ten był dla niego „środkiem przeciw letargowi, jaki dziś przeważnie daje się odczuć w teatrze”.¹⁷ Kokoschka podchodził do teatru z pozycji malarza, a nie twórcy piszącego dla sceny. Zamiast posługiwać się konwencjonalnym językiem dramatu, tworzył obrazy sceniczne o skondensowanej sile wyrazu, odzwierciedlające jego osobiste idee i wizje. Projekt z roku 1907 obywatel się niemal bez dialogów, zawierał natomiast szczegółowe didaskalia. Wypowiedane zdania nie trzymały się utartych reguł gramatyki i składni. Kokoschka tworzył rytmiczne kaskady słów na przemian z łagodnymi, płynnymi kombinacjami dźwięków; bloki chropawych spółgłosek przeciwstawiał harmonijnym ciągom zdaniowym brzmiącym na podobieństwo arii. Stany ducha głównych postaci znajdowały wyraz w mowie ciała oraz w ekspresyjnym użyciu głosu przez aktorów. Konwencjonalne techniki aktorskie stosowane w tradycyjnym teatrze owych czasów nie dostarczały Kokoschce żadnych ożywczych impulsów. Artysta inspirował się raczej nowymi tendencjami w ówczesnej sztuce tanecznej, np. u Grety Wiesenthal, której ruchy, gesty i ekspresję mimiczną oceniał bardzo wysoko.¹⁸

¹⁶ Zob. G. Berghaus, *Theatre, Performance and the Historical Avant-garde*, New York 2005, s. 64–70.

¹⁷ O. Kokoschka, *Mein Leben*, München 1970, s. 67.

¹⁸ Kokoschka widział Gretę Wiesenthal w roku 1908 w wiedeńskim Kabarecie „Nietoperz” (Kabarett Fledermaus) i był pod wielkim wrażeniem jej sztuki wykonawczej. Zob. list Kokoschki do Erwina Langa [w:] O. Kokoschka, *Briefe*, red. O. Kokoschka, t. 1, Düsseldorf 1984, s. 8–9.

Inną drogę, o podłożu bardziej mistycznym i duchowym, obrał Lothar Schreyer (1886–1966).¹⁹ Podczas gdy wiedeńska inscenizacja Kokoschki była dziełem absolutnego teatralnego outsidera, Schreyer posiadał gruntowne profesjonalne wykształcenie w tej dziedzinie. W czasie studiów w Berlinie (1906–1911) kształcił się w sztuce recytatorskiej, a w roku 1911 został dramaturgiem i asystentem reżysera w teatrze w Hamburgu (Hamburger Schauspielhaus). W kolejnych latach systematycznie zgłębiał klasyczne, komercyjne i reformatorskie nurty współczesnego mu teatru. W latach 1916–1921 poświęcił się tworzeniu całkowicie nowej sztuki scenicznej i założył dwa przedsiębiorstwa teatralne, w których mógł konsekwentnie realizować swe utopijne cele.

W lutym 1916 Schreyer spotkał się z Herwarthem Waldenem, który w lipcu tegoż roku wydrukował w redagowanym przez siebie piśmie „Der Sturm” pierwszy dramat Schreyera *Die Nacht (Noc)*, a w ciągu następnych sześciu lat – kolejnych jedenaście dramatów i trzynaście artykułów poświęconych sztuce teatru. Dla Schreyera, który miał za sobą wyjątkowo smutne dzieciństwo, a w dorosłym wieku niezbyt szczęśliwie się ożenił, teatr stał się w tym czasie namiastką rodziny. Schreyer pracował nie tylko jako redaktor czasopisma „Der Sturm”, ale też od roku 1916 odpowiadał za cykl wieczorów literackich, z których pierwszy odbył się 1 września 1916 i poświęcony był ekspresjonistycznemu poecie i dramatopisarzowi Augustowi Strammowi. W 1916 założono szkołę artystyczną Sturmu, w której Schreyer wykładał przedmiot „Sztuka sceniczna”. Sukcesy dydaktyczne zmotywowały go, by wspólnie z uczniami pomyśleć o założeniu własnego teatru – tym bardziej, iż żaden z jego wychowanków nie uczęszczał przedtem do szkoły teatralnej i nie był, w rozumieniu Schreyera, „zepsuty”. Z braku finansów potrzebnych do utrzymania budynku i zatrudnienia stałego personelu Schreyer od września 1918 do kwietnia 1919 prowadził scenę Sturmu jako klub teatralny. O celach i działalności tej instytucji informował w redagowanym przez siebie czasopiśmie „Sturm-Bühne: Jahrbuch des Theaters der Expressionisten”; między styczniem 1918 a październikiem 1919 ukazało się łącznie osiem numerów. Mając już własny periodyk, Schreyer rozpoczął próby do pierwszej produkcji teatralnej: dramatu Augusta Stramma *Sancta Susanna*. Wstęp na spektakl mieli wyłącznie członkowie stowarzyszenia Sturm w liczbie ok. 500 osób.²⁰ Schreyer tak wspomina jedyne przedstawienie, które odbyło się 15 października 1918 w budynku berlińskiego Künstlerhaus przy Bellevuestrasse:

Sama scena była bez dekoracji, małe pomieszczenie oświetlone jedynie jasnymi reflektorami. W tym świetle, które samo w sobie sprawiało wrażenie nagości, stała nieruchomo Sancta Susanna,

¹⁹ Dziękuję Brianowi Keithowi-Smithowi, wydawcy pism Lothara Schreyera, który przez ponad 20 lat towarzyszył moim badaniom nad tym autorem, udostępniał mi rezultaty swoich kwerend archiwalnych i był zawsze otwarty na twórczą wymianę myśli.

²⁰ Por. list Schreyera do Waldena z 9 IX 1919; cyt. za: B. Keith-Smith, *Lothar Schreyer. Ein vergessener Expressionist*, Stuttgart 1990, s. 110.

raz szepcząc, a raz krzycząc. Akompaniował Herwarth Walden, mocnymi uderzeniami wydobywając z fortepianu przenikliwe dźwięki fantastycznej improwizacji.²¹

Sam Schreyer był reżyserem spektaklu i autorem scenografii. Aktorzy wywodzili się ze szkoły Sturm, gdzie pod okiem Schreyera uczyli się recytacji i ruchu scenicznego. Nosili koturny i maski, ich ruchy były wystylizowane, wykonywali przy tym skomplikowane, nienaturalne akrobacje słowne, podkreślone dźwiękami perkusji:

Ciała poruszają się jak marionetki, każdemu upadkowi na ziemię towarzyszą określone dźwięki, po czym następuje ściśle zrytmizowana scena zrzucania kostiumu. Za sceną murzyńskie bębny uzupełniają i wzmacniają instrumentalizację.²²

Swoje wyobrażenia o ekspresjonistycznej sztuce scenicznej Schreyer wyeksplikował w licznych artykułach. Opisuje w nich scenę jako miejsce boskiej inspiracji, gdzie – na podobieństwo aktu sakralnego – „dzieło sztuki scenicznej” skupione na wizjonerstwie, duchowości i obrzędowości ma przybrać konkretną postać. Schreyer postrzegał teatr jako „miejsce kultu”²³, jako „imperium ducha”²⁴, gdzie kapłan-artysta przemienia „wspólnotę w wiernych”²⁵. Artysta sceny, na własnym ciele doświadczywszy mocy ducha, ma ją przedstawić w dziele sztuki scenicznej. W tym celu posługuje się środkami związanymi ze światem zmysłowym (formą, barwą, ruchem i dźwiękiem), kształtując je w taki sposób, by mogły służyć duchowemu objawieniu. Podczas spektaklu wykonawcy i publiczność wspólnie „podążają drogą ku bezgranicznemu, ku imperium ducha”.²⁶ Proces ten Schreyer określa też mianem „mistycznych zaślubin”.²⁷ Istotą dzieła sztuki scenicznej jest „wizja objawienia”²⁸, która ma doprowadzić człowieka do poznania głębokiej prawdy.

Schreyer pojmował teatr jako instytucję metafizyczną, która miała służyć zgłębieniu wyższych sił życiowych bądź też ich przywołaniu. Teatr pokazywał symbole

²¹ L. Schreyer, *Versuch um das Mysterienspiel*, [w:] idem, *Theateraufsätze*, ed. B. Keith-Smith, t. 3, Lewiston 2001, s. 579–586, tu s. 584–585.

²² H. Jhering, *Theater der Expressionisten*, „Berliner Börsen-Courier” 16 X 1918; cyt. za: C. Weller, *Abstraktion und Mystik: Lothar Schreyers „Kampfbühne” zu Gast am Lerchenfeld*, [w:] *Die Hamburger Hochschule für bildende Künste am Lerchenfeld und ihre Vorgeschichte*, red. H. Frank, Hamburg 1989, s. 165–172, tu s. 166.

²³ L. Schreyer, *Das Bühnenkunstwerk*, „Der Sturm” nr 7 (1916/17), s. 50–51, nr 8 (1917/18), s. 18–22, 36–40; cyt. za: idem, *Theateraufsätze*, op. cit., s. 41.

²⁴ Idem, *Das Bühnenkunstwerk*, [w:] idem, *Theateraufsätze*, op. cit., s. 42.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Ibidem, s. 51.

²⁷ Ibidem, s. 53. Mistyczne zaślubiny (*unio mystica*) jako akt zjednoczenia z Bogiem był w przypadku średniowiecznych mistyczek wynikiem długotrwałego procesu ćwiczeń duchowych. Mistyczne spotkanie z Bogiem określano też często jako oświecenie, kontemplację itp.; w takim ujęciu zajmuje ono ważną pozycję w piśmiennictwie ezoterycznym. Pomocne w tym celu techniki i praktyki szeroko opisywano w stosownych tekstach. U Schreyera stopienie się ducha uniwersalnego z ludzkim w stanie absolutnej ekstazy stanowiło istotę pracy aktorów nad spektaklem.

²⁸ Ibidem, s. 46.

ludzkiej egzystencji, dawał wgląd w harmonię i magię kosmosu, co miało pozwolić na zerwanie z „dawnym człowiekiem”.²⁹ Jeszcze ważniejsza niż głoszenie tej idei była dla Schreyera katharsis. Teatr w jego ujęciu miał umożliwić przeżycie duchowych form bytu – w postaci „realnego aktu”³⁰, wprawiającego duszę w wyższy stan świadomości. Teatr Schreyera był działaniem obrzędowym o charakterze religijnym, mistycznym zanurzeniem w świat duchowy, pogrążeniem się w wewnętrznym zachwycie. Jego dzieło sztuki scenicznej miało, w drodze oczyszczenia i przemiany, otworzyć dostęp do nowego „imperium ducha” i umożliwić „pierwsze uformowanie Nowego”.³¹ Tylko ten, komu przypadło w udziale owo mistyczne doświadczenie, mógł jako „nowy człowiek” budować lepsze społeczeństwo. Celem teatru było więc w ostatecznym rozrachunku kształtowanie nowej wspólnoty, „przemiana ludzkości” i stworzenie „nowego porządku społecznego”.³²

Aktor w owym dziele sztuki scenicznej nie był już dłużej sługą literatury, a jego zadanie nie ograniczało się do psychologicznie wiarygodnego odegrania postaci naskicowanej przez dramaturga. W centrum sztuki scenicznej Schreyer umieszczał słowo mówione i w tym celu rozwinął nową technikę artykulacji, tzw. mowę udźwięcznioną (*Klangsprechen*).³³ Abstrakcyjna jakość dźwięków nadawała słowu kształt, a koncepty duchowe przekształcała w materialną rzeczywistość. Głos aktora miał przekazać kosmiczne doświadczenie, a dzięki skondensowanej formie uwolnić potężną siłę. Na scenie dźwięk powiązany był z barwą, formą i ruchem – w taki sposób, że wszystkie te cztery elementy tworzyły organiczną całość.³⁴

W odróżnieniu od innych ówczesnych ruchów reformatorskich, koncepcja Lothara Schreyera nie sprowadzała się do samej tylko odnowy teatru jako instytucji artystycznej i społecznej. Wręcz przeciwnie: Schreyer usiłował całkowicie zaniegować społeczną rolę teatru:

Czego nie można uratować, należy zniszczyć. [...] Ekspresjonistyczna sztuka sceniczna nie ma nic wspólnego z teatrem. [...] Stworzenie dzieła sztuki scenicznej nie oznacza reformy teatru. Powstało całkiem nowe dzieło. Przez to dzieło teatr się skończył.³⁵

Teatr w ówczesnej postaci był dla Schreyera symptomem „upadku struktury społeczno-kulturowej”.³⁶ Choć Schreyer doceniał współczesne mu przedsięwzięcia reformatorskie, to jego zdaniem nie mogły one zapobiec całkowitej klęsce

²⁹ Idem, *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus*, München 1956, s. 90.

³⁰ Idem, *Expressionistische Dichtung*, „Sturm-Bühne“ 1918 nr 4–5, s. 19–20, 1919 nr 6, s. 21–23; cyt. za: idem, *Theateraufsätze*, op. cit., s. 97.

³¹ Idem, *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus*, op. cit., s. 89.

³² Ibidem, s. 30–31.

³³ Neologizm Schreyera, który tym słowem określa sposób artykulacji dźwięków mowy podkreślający i wykorzystujący barwę głosu. *Klangsprechen* sytuuje się między mową a śpiewem, jest pokrewny muzycznemu recytatywowi [przyp. tłum.].

³⁴ Zob. L. Schreyer, *Spielgang der Bühnenspiele*, [w:] idem, *Theateraufsätze*, op. cit., s. 616.

³⁵ Idem, *Expressionistische Dichtung*, op. cit., s. 98.

³⁶ Idem, *Keine Rolle – ein Mensch möchte ich sein*, [w:] idem, *Theateraufsätze*, op. cit., s. 471.

teatru, a jedynie odsunąć ją nieco w czasie. Potrzebny był radykalny zwrot, który według Schreyera mógł przybrać tylko jedną postać: „Wiedzieliśmy, że musimy wrócić do źródeł teatru, do wspólnego, poniekąd obrzędowego działania”.³⁷

Pierwszym krokiem miało być według Schreyera przekształcenie teatru z miejsca rozrywki w miejsce sztuki, następnie zaś – w miejsce kultu, w formę „duchowego uwznioślenia. Sztuka uświadamia nam, że jesteśmy czymś więcej niż ludźmi. W przeżywaniu dzieła sztuki odczuwamy jedność ze wszechświatem”.³⁸

W latach 1916–1918 Schreyer coraz bardziej radykalizował swoje stanowisko, aż w końcu wycofał się całkowicie z profesjonalnej działalności teatralnej i odseparował się od sfery publicznej, uprawiając odtąd teatralny kult skoncentrowany na psychodramie. Wiosną 1919 w Hamburgu założył teatr nazwany Kampfbühne – organizację podobną do zespołu scen Sturmu, jednak znacznie bardziej hermetyczną. Skupiała ona dość jednolite grono wtajemniczonych: ludzi bez reszty oddanych sprawie, zgromadzonych wokół swego przywódcy i artysty-kapłana na podobieństwo ezoterycznej sekty. Z grupą tą Lothar Schreyer przygotował w sumie siedem inscenizacji.³⁹

Przedstawienia były zamknięte dla prasy, a wyjątki czyniono jedynie dla krytyków, którzy byli obecni prywatnie i obiecali nie publikować recenzji.⁴⁰ Zakaz ten Schreyer uzasadniał następująco: „Naszą pracę sceniczną wykonywaliśmy świadomie nie w teatrze współczesnym, ale obok niego”.⁴¹ Zespół otrzymywał wsparcie techniczne ze strony kilku członków miejscowej wyższej szkoły artystycznej, którzy wstąpili do ekspresjonistycznej grupy Kräfte.⁴² Spektakle wysta-

³⁷ Idem, *Expressionistisches Theater in Hamburg: „Die Kampfbühne“*, [w:] *Hamburger Jahrbuch für Theater und Musik 1947–1948*, s. 262–274, tu s. 263. Podobne sformułowanie: idem, *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus*, op. cit., s. 21.

³⁸ Idem, *Hilfsdienst des Theaters*, „Blätter des Deutschen Schauspielhauses in Hamburg“ 1917–1918 nr 2, s. 145–147, tu s. 147; idem, *Theateraufsätze*, op. cit., s. 67.

³⁹ 21 X 1919 grupa wystawiła dramaty *Stramma Kräfte* i *Haidebraut*, 16 XII 1919 – *Ein Krippenspiel* z roku 1589, 24 II 1920 – *Śmierć Empedoklesa* Hölderlina, 12 IV 1920 – dramat Schreyera *Kreuzigung*, 25 V 1920 – *Mann*, 9 XI 1920 – *Kindsterben*, w III 1921 – sztukę Waldena *Sünde: Ein Spiel an der Liebe*. Informacje te podają za: V. Pirsich, *Der „Sturm“ und seine Beziehungen zu Hamburg und zu Hamburger Künstlern*, Göttingen 1981, s. 27–28 i C. Weller, *Abstraktion und Mystik. Lothar Schreyers „Kampfbühne“ zu Gast am Lerchenfeld*, [w:] *Die Hamburger Hochschule für bildende Künste am Lerchenfeld und ihre Vorgeschichte*, red. H. Frank, Hamburg 1989, s. 165–172, tu s. 167, ponieważ daty podane przez samego Schreyera w „Die Sturmbühne” (*Staatliches Bauhaus Weimar 1919–1923*, red. K. Noerendorf, München 1923 oraz *Kampfbühne Hamburg*, Hamburg 1921) nie zawsze są wiarygodne.

⁴⁰ Jak się wydaje, krytycy faktycznie dotrzykali tej obietnicy, bo za wyjątkiem jednego sprawozdania (z przedstawienia *Die Haidebraut* i *Kräfte*) w lokalnym hamburskim czasopiśmie ekspresjonistycznym „Die rote Erde” nie ukazała się żadna inna recenzja. Wspomniany artykuł przedrukowany jest w: V. Pirsich, *Der „Sturm“ und seine Beziehungen...*, op. cit., s. 110–111.

⁴¹ L. Schreyer, *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus*, op. cit., s. 32.

⁴² Grupa ta, założona w 1919 przez grafika Alexandra Friedricha, była „córką” berlińskiej Novembergruppe. Choć nie przetrwała nawet roku, zorganizowała w sumie osiem wystaw; pisze o nich Volker Pirsich, *Verlage, Pressen und Zeitschriften des Hamburger Expressionismus*, „Archiv für Geschichte des Buchwesens” 1988 nr 30, s. 149–270, tu s. 199–200, 222–227). Ponadto wspomniana praca Pirsicha zawiera ważne informacje na temat wydawnictw związanych z hamburskim ekspresjonizmem: Werkstatt der Kampfbühne oraz Werkstatt Lerchenfeld.

wiano w auli Szkoły Rzemiosł Artystycznych przy Lerchenfeld, na prostej scenie w formie podestu, wysokiej na ok. 1,5 m, szerokiej na 5 m i głębokiej na 2,5 m. Jak pisze sam Schreyer, widownię stanowiła przede wszystkim młodzież nastawiona rewolucyjnie, która wizytę w teatrze traktowała mniej jako obcowanie ze sztuką, bardziej zaś jako uczestnictwo w „duchowej wspólnoty”.⁴³

Tu właśnie, w kręgu ludzi podobnie myślących, młodzi widzowie odnajdywali pokarm duchowy, a nie tylko intelektualną pożywkę; to tu mogli zjednoczyć się z wykonawcami w obrzędowym przeżyciu wspólnoty. Uczestnik takiego misterium⁴⁴ otwiera się na ową nader często przywoływaną „wspólnotę”, w której mikro- i makrokosmos zlewają się w nierozzerwalną całość: „Publiczność musi zniknąć. Duch nie jest przestrzenią publiczną. Duch to wewnętrzna głębia, która ogarnia wszechświat”.⁴⁵ W odróżnieniu od „widowiska” (etymologicznie związanego z „widzeniem”), które zawsze polega na intelektualnej kontemplacji, w przedstawieniach Kampfbühne chodziło o „przeżycie”. I jeśli uczestnik występował przed publicznością jako „odgrywający” owo „widowisko”, to jego „gra” zasadzała się na czymś, czego już wcześniej doświadczył na własnym ciele w postaci realnego procesu transformacji. W ten sposób mógł przedstawić swoją grą doznania duchowe, a scenę teatru przekształcić w „miejsce uświęcenia”.⁴⁶

Co dokładnie działo się na próbach i przedstawieniach, nie przedostało się do opinii publicznej. W swoich wspomnieniach o scenie Sturm oraz Kampfbühne w roku 1921 Schreyer pisał tak:

Nasza praca nie mogła przebiegać na widoku. Jej warunkiem było odseparowanie od wszelkich środowisk związanych z reformą teatru i nowoczesną literaturą. Oczywistością była też rezygnacja z widowni i opinii publicznej [...]. Każdy samodzielnie musiał stoczyć walkę z własną indywidualnością, aby odnaleźć poczucie wspólnoty. Kto w tej walce poległ albo usiłował znaleźć jakąś przeciwwagę, nie nadawał się do tego, by całkowicie oddać się przedstawieniu. Z poznaniem człowieka wewnętrznego miała iść w parze przemiana człowieka zewnętrznego. Człowiek, który uległ takiej przemianie, zrywa wszelką więź z teatrem. Przestaje rozumieć, że są ludzie, którzy w teatrze widzą miejsce kultury i sztuki. Wie, że wszyscy tak zwani artyści i poeci, którzy wspierają działalność teatralną, nie mają żadnej styczności z sensem sztuki i sensem, jaki ma sztuka dla życia. Póki

⁴³ L. Schreyer, *Mensch und Maske*, [w:] idem, *Theateraufsätze*, op. cit., s. 147. Schreyer potwierdził te słowa również w swoich wspomnieniach: idem, *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus*, op. cit., s. 25.

⁴⁴ Schreyer nazywał te rytuały zarówno sztuką obrzędową, jak i misterium, np.: „Każdy spektakl Sturm to misterium” (ibidem, s. 93), albo: „w latach 1916–1923 moi przyjaciele i ja, wszyscy współpracownicy sceny Sturm pilnie pracowaliśmy nad tymi misteriami” (idem, *Theateraufsätze*, op. cit., s. 581). Oczywiście Schreyer nawiązuje tu do misterii w znaczeniu średniowiecznych dramatów religijnych, przy czym sens tego słowa oscyluje między greckim *mysterion* (tajemnica) i *misterium* – łacińskim wariantem wyrazu *ministerium*, czyli posługa lub zarządzanie, tu w odniesieniu do rzemieślników jako aktorów profesjonalnych oraz gildii jako gospodarzy spektaklu.

⁴⁵ Idem, *Expressionistische Dichtung*, op. cit., s. 22; idem, *Theateraufsätze*, op. cit., s. 95.

⁴⁶ Idem, *Mensch und Maske*, op. cit., s. 189–194; idem, *Theateraufsätze*, op. cit., s. 146.

w ludziach, którzy dziś przychodzą do teatru, nie zajdzie taka sama przemiana, nie będą oni w stanie widzieć sztuki scenicznej. Dlatego co do zasady nie gramy naszych spektakli przed publicznością.⁴⁷

Istotą rytualnego aktu, do którego dążył Schreyer, był proces transformacji nakierowany zasadniczo na jeden cel: „przekroczenie samego siebie” oraz towarzyszące mu oczyszczenie i przemiana człowieka dawnego w nowego: „Tylko człowiek, który jest poza sobą samym, potrafi ujrzyć tajemnice bytu [...], ujrzyć objawienia płynące z nieskończoności i przekształcić je w symbol.”⁴⁸

Ponieważ większość przedstawień na scenach *Sturmu* i *Kampfbühne* była zamknięta dla prasy, niezwykle trudno ocenić ich jakość sceniczną i wykonawczą. Pewne wyobrażenie o tych spektaklach daje nam szereg dokumentów zatytułowanych „Przebieg przedstawień” (*Spielgänge*). Jest ich trzynaście – dwanaście w rękopisie i jeden ogłoszony drukiem; zapisywano w nich wszystko, co się działo na scenie.⁴⁹ Teksty te były czymś pomiędzy egzemplarzem teatralnym a partyturą i opisywały ze wszystkimi szczegółami technicznymi zamysł artystyczny Schreyera. Znajdziemy w nich pewien rodzaj zapisu działań scenicznych podobny do kineografii znanej z czasopisma „*Schrifttanz*”⁵⁰, wzbogacony o drobiazgową uwagę na temat światła, kostiumów, dekoracji, rekwizytów etc. Partytury te pozwalały Schreyerowi połączyć w całość wszystkie istotne aspekty inscenizacji i zadbać o to, by głos aktorów harmonizował z ruchem i gestami, żeby efekty świetlne pasowały do muzyki itd.

Estetyka teatralna Schreyera, mocno podkreślająca obrzędowy charakter widowiska, miała tę konsekwencję, że wykonawcy-amatorzy musieli się nastawić na żmudne i długotrwałe próby, nawet po sto do każdej inscenizacji.⁵¹ Praca koncentrowała się przede wszystkim na tzw. mowie udźwięcznionej (*Klangsprechen*), obejmowała też ćwiczenia z medytacji i egzercycje religijne. Podobnie jak w przypadku niektórych parateatralnych eksperymentów Grotowskiego z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku (Teatr źródeł, Dramat obiektywny, Sztuka jako wehikuł), próby Schreyera stanowiły jednocześnie terapeutyczne rytuały odprawiane w celu samopoznania, stworzenia wewnątrzgrupowej więzi i kultywowania ducha wspólnoty:

⁴⁷ Idem, *Bühnenwerk: Spielgang und Spiel*, „Der Sturm” 1920 nr 5, s. 65–68, s. 65; idem, *Theateraufsätze*, op. cit., s. 114.

⁴⁸ Idem, *Die Bühnenkunst als Symbol*; idem, *Theateraufsätze*, op. cit., s. 485–486.

⁴⁹ Zob. I. Wasserka, *Die Sturm- und Kampfbühne: Kunsttheorie und szenische Wirklichkeit im expressionistischen Theater Lothar Schreyers*, Wien 1965.

⁵⁰ „*Schrifttanz*” to czasopismo poświęcone tańcowi ekspresjonistycznemu, wydawane przez Rudolfa von Labana w latach 1928–1932. Na jego łamach dyskutowano o formach notacji tańca, o sposobach utrwalania i przekazu dzieł choreograficznych, poruszając tym samym kwestię archiwizacji i kanonizacji dziedzictwa sztuki tanecznej. Również Schreyer stosował własny system notacji: język znaków złożony z symboli i skrótów.

⁵¹ Zob.: L. Schreyer, *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus*, op. cit., s. 26; idem, *Theateraufsätze*, op. cit., s. 629. W innym miejscu Schreyer pisze: „Żadnego z przedstawień nie graliśmy przed naszą wspólnotą, jeśli nie poprzedziło go co najmniej dziewięćdziesiąt prób” (*Theateraufsätze*, op. cit., s. 185).

Praca nad przedstawieniem była dla nas niepojętym darem ludzkiego wzrastania ku jedności życia, a każde ukończone przedstawienie – kolejnym krokiem ku pełni tej jedności. Dlatego to praca nad przedstawieniem była dla nas najistotniejsza, a każde zagrane przedstawienie – tylko jednym osiągniętym stopniem, który natychmiast staraliśmy się przekroczyć.⁵²

Schreyerowska „mowa udźwięczniona” była ćwiczeniem głosowym „o znaczeniu na wskroś medytacyjnym”.⁵³ W stanie wewnętrznej introspekcji wykonawcy mieli otworzyć swoją duszę i przejść przez etapy mistycznej ekstazy, *ek-stasis*: „wyjście poza siebie” czy też „bycie na zewnątrz siebie”⁵⁴ jako wstępny warunek wewnętrznej transformacji. Owe ćwiczenia wykonywane w transie, w grupie ludzi podobnie myślących, miały prowadzić do *unio mystica* jednostki, wspólnoty i Kosmosu.

„Mowę udźwięcznioną” najpierw ćwiczano na sali prób; była to pewna psychotechnika otwierająca na działanie sił ponadmysłowych. Trudno powiedzieć, jaki stopień ekstazy osiągnęli przy tym aktorzy, jednak przeżycia te musiały być na tyle intensywne, że sam Schreyer przyznawał, iż nie dało się ich powtórzyć na scenie. Niestety Schreyer w żadnym ze swych licznych tekstów nie mówi o tym, co dokładnie robił z aktorami na sali prób. Tym niemniej w jego wypowiedziach pojawia się szereg istotnych pojęć, używanych na tyle często, że muszą one wyrażać jego kluczowy zamysł. Należą do nich w szczególności takie słowa, jak: „ekstaza”, „oczyszczenie” i „przemiana”. W połączeniu ze wspomnianą techniką „mowy udźwięcznionej” hasła te składają się na obraz, który w moim przekonaniu wykazuje podobieństwa z technikami transowymi praktykowanymi przez tradycyjne społeczności szamańskie oraz współczesne grupy spod znaku New Age.

Teksty dramatyczne Schreyera już same w sobie sprawiają wrażenie świętych pism, mających służyć przywołaniu magicznych mocy. Obrazu tego dopełniają pozycje ciała i nieruchome pozy o charakterze rytualnym. Aby zastosować te środki stylistyczne podczas prób, Schreyer musiał sięgać po techniki sprzyjające transformacji świadomości: ćwiczenia koncentracji i metody relaksacyjne, ćwiczenia oddechowe i głosowe, wizualizacje etc. W ten sposób aktorzy mogli wprowadzić się w stan, w którym otwierali się na działanie sił transcendentnych. Schreyer mógł mieć na myśli hinduskie mantry i modlitwy kontemplacyjne, gdy pisał następujące słowa: „Dawni mędrcy, chcąc przemienić i uleczyć człowieka, dali mu ćwiczenia oddechowe w postaci modlitw. To tu leży prapoczątek dramatu”.⁵⁵ Obrazu technik stosowanych przez Schreyera dopełniało rytmiczne skandowanie słów, fraz bądź prostych form dźwiękowych w celu zwiększenia

⁵² Idem, *Expressionistisches Theater*, op. cit., s. 200–201; idem, *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus*, op. cit., s. 28; idem, *Theateraufsätze*, op. cit., s. 412.

⁵³ Idem, *Expressionistisches Theater*, op. cit., s. 200; idem, *Theateraufsätze*, op. cit., s. 411.

⁵⁴ „Grać według scenariusza może każdy, kto umie widzieć i słyszeć w sobie, kto staje obok siebie, kto bez zastrzeżeń podąża za scenariuszem, kto żyje we wspólnocie z innymi wykonawcami” (idem, *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus*, op. cit., s. 32).

⁵⁵ Idem, *Von der Magie der Bewegung*, „Das Volksspiel. Blätter für Laien- und Jugendspiele“ 1929–1930 nr 1, s. 11–15; idem, *Theateraufsätze*, op. cit., s. 251.

intensywności wyrazu. Zabiegi te Schreyer nazywał „skrótom słowa”, „ruchliwością brzmienia mowy” i „rytmicznym kształtem dźwięku”.⁵⁶ Jego koncepcja „rytmicznej mowy udźwięcznionej”⁵⁷ prawdopodobnie wiązała się z technikami oddechowymi wprowadzającymi w trans.

Pierwsza część jego ćwiczeń polegała na medytacji. Jej rezultatem były duchowe „wibracje”, które następnie przekładały się na ruchy zewnętrzne. Schreyer tak o tym pisał: „Ruch i formowanie dźwięku tworzą jedną organiczną całość”.⁵⁸ Trening głosowy wzmocniały inne ćwiczenia sensoryczne, które mogły również prowadzić do transformacji świadomości. Schreyer w swoich pismach wspomina, że aktorzy poruszali się w takt monotonnych dźwięków bądź też ekstatycznej, rytmicznej muzyki o narastającej sile, wykonywanej na prymitywnych instrumentach perkusyjnych.⁵⁹ Schreyer znał tradycyjne tańce sufickich derwiszy, a w wirowaniu upatrywał jednego z „pra-zjawisk” oraz „podstawowych ruchów”⁶⁰ pozwalających osiągnąć wyższy stan świadomości.

Pisząc o źródłach swojej estetyki, Schreyer w artykule *O magii ruchu* powoływał się na Egipcjan i Hindusów oraz na „przekazy dawnej i nowej mistyki”.⁶¹ Źródła te zainspirowały go także do pracy z wykorzystaniem masek. W młodości Schreyer słyszał od pewnego japońskiego studenta o widowiskach maskowych w teatrze wschodnioazjatyckim⁶² i odtąd zafascynował się antropologiczną i religijną rolą masek w kulturach pozaeuropejskich.⁶³ We wczesnej koncepcji Schreyera praktyczne znaczenie masek polegało na tym, że pozwalały one uciec od realizmu psychologicznego panującego w teatrze. Maski miały uwolnić aktora od jego indywidualności, a jego ciału nadać kształt symboliczny. W kolejnych latach Schreyer zgłębiał ten temat i publikował studia, w których raz po raz przywoływał hasła takie, jak: „ekstaza i upojenie”, „tańczący w transie” itp.⁶⁴, co sugeruje, że starał się przeobrazić swoich wykonawców w medium wyższej, kosmicznej mocy. Wiedział, że w masce tkwi elementarna siła, która w noszącym ją człowieku wyzwala autentyczne, odwieczne obrazy i pierwotną energię. Zewnętrznej przemianie za sprawą maski odpowiada proces transformacji wewnętrznej oraz stopniowe „ponowne narodziny” tego, kto tę maskę nosi.⁶⁵

⁵⁶ Idem, *Expressionistische Dichtung*, s. 20; idem, *Theateraufsätze*, op. cit., s. 89–90.

⁵⁷ Idem, *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus*, op. cit., s. 27.

⁵⁸ Idem, *Von der chorischen Kunst*, s. 1–7; idem, *Theateraufsätze*, op. cit., s. 262.

⁵⁹ „Za kurtyną stał ukryty ogromny murzyński bęben”, idem, *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus*, op. cit., s. 27–28; idem, *Theateraufsätze*, op. cit., s. 629.

⁶⁰ Idem, *Expressionistisches Theater*, op. cit., s. 55; idem, *Theateraufsätze*, op. cit., s. 311.

⁶¹ Idem, *Von der Magie der Bewegung*, op. cit., s. 11–15; idem, *Theateraufsätze*, op. cit., s. 249.

⁶² B. Keith-Smith, *Lothar Schreyer: Ein vergessener Expressionist*, op. cit., s. 7.

⁶³ Schreyer nosił się z zamiarem napisania o tym książki, a kilka refleksji na ten temat opublikował w artykule *Mensch und Maske*. Zob. także B. Keith-Smith, *Lothar Schreyer's Theatre Works and the Use of Masks*, [w:] *Expressionism Reassessed*, ed. S. Behr, Manchester 1993, s. 189–200.

⁶⁴ Np. w jego szkicu *Maskenkonvolut* przedrukowanym w: L. Schreyer, *Theateraufsätze*, op. cit., s. 567.

⁶⁵ Schreyer pisze o tych związkach w artykule *Der Tanz mit der Maske*, „Deutsches Adelsblatt” 1927 nr 5, s. 21–22; idem, *Theateraufsätze*, op. cit., s. 210–212.

Próby Schreyera, aby „odnaleźć na nowo wszystkie środki wykonawcze sztuki scenicznej, wychodząc od jej elementarnych składników”⁶⁶, pozwalają w nim widzieć jednego z głównych reformatorów sztuki teatralnej. W epoce, gdy teatr przeżywał kryzys i konieczne było poszukiwanie nowych form przedstawiania oraz sposobów komunikacji, Schreyer okazał się prawdziwym artystą-wizjonerem. Jego mistyczno-obrzędowe idee pokazały dobitnie, jak można za sprawą dźwięku, formy, światła i barwy stworzyć niezwykle dzieło sztuki scenicznej.

LOTHARA SCHREYERA „ŻYCIE PO ŻYCIU”

Po II wojnie światowej w kręgach teatralnych postać Lothara Schreyera w dużej mierze popadła w zapomnienie. Z dzisiejszej perspektywy widać jednak coraz wyraźniej, że jego działalność teatralna ukształtowała pewien styl i wyznaczyła nowe kierunki. Nawet ci, do których nie przemawiały jego idee mistyczne, pozostawali pod wrażeniem jego spektakli. O uznaniu, jakim cieszył się Schreyer w środowisku teatralnym, świadczy fakt, iż pierwszą inscenizację swojej sztuki *Mann* zrealizował w jednym z najważniejszych teatrów Berlina: w Kammerspiele Maxa Reinhardta; ponadto zaproszono go do prowadzenia warsztatów teatralnych w weimarskim Bauhausie (wówczas jeszcze zorientowanym ekspresjonistycznie). Dopiero około roku 1923, wraz ze zmierzchem ekspresjonizmu, styl Schreyera uznano za anachroniczny, czego dowiodły reakcje na jego sztukę *Mondspiel*, wystawioną na scenie Bauhausu.

Choć Schreyer publikował jeszcze po 1945, a retrospektywny przegląd swej działalności teatralnej zamieścił w jednym z artykułów oraz w książce⁶⁷, to miał już nikły kontakt ze światem teatru. Dlatego nie wydaje się prawdopodobne, aby Jerzy Grotowski znał jego innowacyjne metody pracy scenicznej. Niemniej jednak trudno nie dostrzec pewnych analogii, którym w przyszłych badaniach zapewne warto poświęcić więcej uwagi.

– Podobnie jak Schreyer, Grotowski odrzucał zarówno komercyjny teatr rozrywkowy, jak i klasyczny teatr dla elit, starając się stworzyć nową sztukę sceniczną.

– Zarówno Grotowski, jak i Schreyer poszukiwali pra-źródeł sztuki aktorskiej, najpierwotniejszych podstaw produkcji i komunikacji teatralnej. Zadawali sobie pytania: czym jest teatr? Czym jest aktorstwo? W jaki sposób aktor porozumiewa się z publicznością?

⁶⁶ Idem, *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus*, op. cit., s. 21. W innym miejscu Schreyer mówi o konieczności oczyszczenia dawnej sztuki, co zmuszało do powrotu do „elementów” i „podstawowych form” (idem, *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus*, op.cit., s. 90–91).

⁶⁷ Idem, *Expressionistisches Theater in Hamburg: „Die Kampf Bühne“*, op. cit.; idem, *Expressionistisches Theater: Aus meinen Erinnerungen*, Hamburg 1948.

– W centrum uwagi Schreyera, podobnie jak Grotowskiego, znalazła się relacja aktor – widz. Z tego względu elementy scenografii zredukowano do minimum. Najważniejsze było zawsze działanie aktora w bezpośrednim kontakcie z widzem.

– Zarówno dla Grotowskiego, jak i dla Schreyera teatr był procesem, a nie produktem.

– Obaj postrzegali teatr jako miejsce samopoznania, w którym zarówno aktor, jak i widz zgłębiają własne wnętrza. W owym procesie psychicznego zanurzenia się w siebie, introspekcji „ja” wykracza poza siebie w akcie duchowej komunii.

– I Grotowski, i Schreyer pracowali z niewielkim zespołem aktorów, z którym tworzyli wspólnotę o quasi-klasztornym charakterze. Dostęp do efektów ich pracy miała zaledwie garstka widzów. W ostatniej, parateatralnej fazie obaj całkowicie zrezygnowali z przedstawień dla publiczności.

– Próby służyły nie tylko przygotowaniu spektaklu, ale też wewnętrznemu oczyszczeniu i oświeceniu. Zrozumienie uzyskane w tym stanie aktor miał przekazać publiczności w sposób możliwie szczerzy, jako „prawdziwe” działanie, a nie jako udawaną iluzję.

– Zarówno Grotowski, jak i Schreyer realizowali własną, rytualną wizję teatru, w której scena staje się apoteozą duchowości oraz fundamentalnych ludzkich prawd.

– I Grotowski, i Schreyer starali się przezwyciężyć barierę między sceną a widownią – tak, aby aktor i widz złączyli się we wspólnym przeżyciu. Ów proces duchowego zjednoczenia sprawiał, że widz stawał się aktywnym partnerem aktora.

– Grotowski i Schreyer odrzucali tradycyjny model kształcenia aktorów, skupiony na ćwiczeniu ogólnych technik i sprawności aktorskich. Obaj wymagali od aktorów całkowitego oddania w sensie zarówno fizycznym, jak i psychicznym; żądali przezwyciężania oporów ciała i blokad psychicznych.

– Teatr wywodzi się z ciała i przez ciało się komunikuje; dlatego aktor musi się nauczyć myślenia ciałem. W poszukiwaniu autentycznych środków wyrazu zarówno Grotowski, jak i Schreyer narzucali aktorom rygorystyczny, żmudny trening ciała i głosu.

Z niemieckiego przełożyła Katarzyna Lukas